

04

EVOLUCIÓN Y CONTEXTOS DEL CINE DE ALAN BERLINER *EVOLUTION AND CONTEXTS OF THE FILMS OF ALAN BERLINER*



EFRÉN CUEVAS
ecuevas@unav.es



EVOLUCIÓN Y CONTEXTOS DEL CINE DE ALAN BERLINER *EVOLUTION AND CONTEXTS OF THE FILMS OF ALAN BERLINER*

La carrera cinematográfica de Alan Berliner ha recorrido desde su inicio, a finales de los años setenta, un itinerario muy sugerente, con una creciente impronta personal, pero al mismo tiempo especialmente atento a los nuevos caminos que el cine y la cultura estadounidense han ido explorando. El presente artículo pretende ofrecer un primer análisis de esa obra, poniendo especial énfasis en esos contextos en los que crece el cine de Berliner y en las aportaciones que añade su mirada personal.

Four Short Films

Aunque Berliner ya había realizado algunos cortometrajes con anterioridad, entre 1980 y 1985 realiza cuatro cortos que más tarde agrupará bajo el título *Four Short Films* y que suponen de algún modo su presentación en sociedad en el mundo cinematográfico. Los cuatro trabajos presentan unas similitudes formales

Since it began in the late seventies, the film career of Alan Berliner has taken a very suggestive path, with a growing personal imprint, while at the same time being particularly attentive to the new paths that American cinema and culture have been exploring. This article attempts to offer an analysis of that work, placing particular emphasis on the contexts from which Berliner's film emerges and on what is added by his personal viewpoint.

Four Short Films

Although Berliner had already made some short films before this, between 1980 and 1985 he made four short films that he would later group under the title Four Short Films, and which in some way represent his introduction in film world. The four works are very similar in form and are also quite close in theme. They are all made from images taken from previously made films, either educational films,

muy destacadas y unas preocupaciones temáticas bastante cercanas también. Todos están realizados a partir de imágenes obtenidas de películas ya rodadas, bien sea de carácter educativo, divulgativo, histórico e incluso de ficción. Berliner se presenta aquí como un inteligente reciclador de imágenes, ahondando en una veta muy fecunda en el cine experimental de los Estados Unidos de las últimas décadas.

Efectivamente los *found footage films* o películas de metraje encontrado han constituido en ese país un filón de experimentación muy explotado desde que Bruce Conner realizase su corto pionero *A Movie* (1958). Desde entonces numerosos cineastas han indagado en la memoria cinematográfica de su país, no tanto en esa mitificada por la industria hollywoodiense (vetada además por el alto coste de su posible utilización), como en las imágenes que fueron creadas para su consumo inmediato y posterior olvido: noticiarios, películas educativas o divulgativas, cine publicitario o propagandístico, cine narrativo de serie B, cine doméstico, etc. Todo ese material parecía destinado a permanecer para siempre en el olvido hasta que un grupo de cineastas que ya habían crecido con el cine y la televisión comenzaron a plantearse su reutilización, para crear sentidos nuevos en imágenes especialmente marcadas por códigos que el paso del tiempo habían convertido en obsoletos o remotos. La técnica del *collage* que las artes pictóricas estaban utilizando cada vez con más frecuencia se revelaba como especialmente adecuada al ámbito audiovisual, tan dependiente del montaje como instrumento creador de sentido. De este modo, fue cuajando una línea de experimentación audiovisual que cineastas como Craig Baldwin, Abigail Child, Ken Jacobs, entre otros muchos, han ido consoli-

documentaries, historical films or even fiction films. Here Berliner presents himself as an intelligent recycler of images, entering a very prolific vein of experimental cinema in the United States in recent decades.

Indeed, found footage films have been an important area of experimentation in the United States since Bruce Conner made his pioneering short film A Movie (1958). Since then many filmmakers have delved into the filmmaking memories of their countries, not so much the images mythicized by the Hollywood industry (which was also prevented by the high cost of using them), but rather the images created to be seen immediately and subsequently forgotten: newsreels, educational or documentary films, advertising and propaganda, B movies, home movies, etc. All this material seemed to be destined to be forgotten forever until a group of filmmakers who had grown up with film and television began to look at reusing them to create new meaning in images particularly marked by codes that the passing of time had rendered obsolete or remote. The technique of collage that the pictorial arts were using more and more proved to be particularly suited to the audiovisual field, which is so dependent on editing to create meaning. A line of audiovisual experimentation was thus established which has been consolidated by filmmakers such as Craig Baldwin, Abigail Child and Ken Jacobs, among many others, to the point that James Peterson has described it as one of the three main trends of United States avant-garde film.¹

Berliner began working in this vein from the dual perspective of a collector of images and sounds and of an editor, in which he has always felt particularly comfortable. His work on these four short films is clearly within this

dando, hasta el punto de que James Peterson la ha considerado como una de las tres tendencias articuladoras del cine vanguardista estadounidense.¹

Berliner arranca trabajando en esta veta desde su doble faceta de coleccionista de imágenes y sonidos y de montador o editor, en las que siempre se ha encontrado especialmente cómodo. Su trabajo en estos cuatro cortos se sitúa claramente en esa tradición de las películas de montaje encontrado mencionada, en la que la experimentación formal va con frecuencia unida a una pretensión de denuncia social o política, como ocurre por ejemplo en el conocido trabajo de Conner sobre el asesinato de J. F. Kennedy, *Report* (1963-67), o en los trabajos de Craig Baldwin.

En el primer corto de esta serie, *City Edition* (1980), Berliner ya muestra esta doble preocupación al tomar como punto de partida la edición de un periódico, a partir del cual el espectador va recorriendo visualmente las distintas secciones que hipotéticamente nos presenta ese diario. *Myth in the Electric Age* (1981) se aleja un tanto de ese enfoque, arrancando con una combinación de imágenes y sonidos de carácter más bien abstracto, en el que la luz y la sombra cobran un protagonismo inusitado. Sin embargo, Berliner deriva pronto hacia la imagen reciclada más convencional para seguir trabajando su tema dentro de los parámetros más habituales del reciclaje de imágenes. Si *Natural History* (1983) se puede situar en una línea similar, *Everywhere at Once* (1985) constituye su trabajo más destacado en la experimentación con el sonido y la música. Como bien señala Pecora más adelante en este libro, el uso del sonido en Berliner resulta especialmente elaborado y ya tan sólo por ese aspecto merecerían ser vistos los cuatro corto-

tradition of found footage films, in which formal experimentation is frequently combined with a desire to make a social or political statement, as occurs for example in the well-known work by Conner on the assassination of J. F. Kennedy, Report (1963-67), or in the work of Craig Baldwin.

In the first short film in this series, City Edition (1980), Berliner is already demonstrating this twofold desire by taking the publishing of a newspaper as a starting point, from which the audience takes a visual tour through the different sections that the newspaper is hypothetically offering. Myth in the Electric Age (1981) moves slightly away from that focus, beginning with a combination of images and sounds that are more abstract in nature, in which light and sound play an unusually strong role. However, Berliner soon moves towards more conventional recycled images to continue working on his theme within the more usual parameters of image recycling. While Natural History (1983) is along similar lines, Everywhere at Once (1985) is his most notable work in terms of experimentation with sound and music. As Pecora says later in this book, Berliner's use of sound is particularly elaborate and it is worth seeing these four short films for that aspect alone. The sound counterpoint that Berliner is constantly seeking in his previous work, combining image and sound in very diverse ways, becomes a quest for synchrony in his last short film, producing unexpected effects in the final result.

The ambitious formal qualities of these short films does not, however, lead them onto an overly elitist path, alienating the general public, overwhelmed by a product that is difficult to understand, which is sometimes the case with experimental film. Berliner shows even in these initial short films that his creative

metrajes aquí reseñados. El contrapunto sonoro que Berliner busca constantemente en sus anteriores trabajos, combinando de maneras muy diversas imagen y sonido, se convierte en su último corto en una búsqueda de sincronías que provocan efectos inesperados en su resultado final.

El ambicioso despliegue formal de estos cortos no conduce, sin embargo, a unos derroteros demasiado elitistas, que enajenen al público generalista, abrumado ante un producto de difícil comprensión, como en ocasiones ocurre en el cine experimental. Berliner muestra ya en estos primeros cortos que su propuesta creativa se va a situar de modo habitual en la frontera de diversas prácticas dominantes en su contexto cinematográfico, con una pretensión de integrarlas a través de un camino propio que asuma lo mejor de esos diferentes caminos. Así, se apropia —nunca mejor dicho— de los modos experimentales de los cineastas del metraje encontrado, que rechazan la continuidad narrativa como criterio organizador de sus filmes. La continuidad en estos trabajos suele tener una razón estilística o temática, pero siempre suficientemente abierta como para que el espectador se sienta incómodamente interpelado. En ocasiones, Berliner apoya esas continuidades temáticas con figuras visuales recurrentes, como la edición del periódico en *City Edition*, o la orquesta en *Everywhere at Once*, pero en ningún caso se trata de elementos determinantes del sentido.

Junto a este enfoque más experimental, Berliner muestra ya una preocupación por los objetos y temas cotidianos, una cercanía a las imágenes y los tópicos de su sociedad que lo alejan del cripticismo experimentalista, para situarlo más cerca del cine documental en su formato más clásico o divulgador. Así se

design is generally going to be at the meeting point between various dominant practices in his filmmaking context, with the aim of combining them through his own path, taking on the best of each of them. He thus appropriates—there is no better word for it—the experimental methods of the found footage filmmakers, who reject narrative continuity as an organizational requirement in their films. Continuity in such works tends to be for reasons of style or theme, but is always open enough for the viewer to feel uncomfortably questioned. Berliner sometimes backs up this thematic continuity with recurring visual figures, such as the publishing of the newspaper in City Edition, or the orchestra in Everywhere at Once, but in no case are they elements that determine the meaning.

Along with this more experimental approach, Berliner is already showing a concern for day-to-day objects and themes and a proximity to the images and topics of his society that move his work away from the cryptic nature of experimental film and closer to documentary film in its most traditional and didactic form. This is the understanding of his particular analysis of American society through the visual New York Times in City Edition, or the discussion that he puts forward in his two subsequent short films on the relationship between nature and technological progress or human development, which was such a burning issue in the eighties. Nevertheless, it should be understood that Berliner does not aim to make documentaries with an explanatory or educational tone, as the materials and techniques used are entirely different. All of this points to the particular combination, already evident in these short films, between experimentation and documentary, which is present in all of Berliner's filmography to date.

entiende su particular análisis de la sociedad estadounidense que realiza a través de ese *New York Times* visual en *City Edition*. O la reflexión que plantea en sus dos cortos siguientes sobre las relaciones entre la Naturaleza y el progreso tecnológico o el desarrollo humano, asunto tan candente desde aquellos años ochenta. Entiéndase, no obstante, que Berliner no pretende realizar documentales con un tono expositivo o didáctico, pues los materiales y las técnicas empleadas difieren completamente. Con todo, se apunta ya en estos cortos esa particular combinación entre experimentación y documentalismo presente en toda la filmografía de Berliner hasta la actualidad.

The Family Album

En 1986 Alan Berliner estrena su primera obra de larga duración, *The Family Album*, elaborada a base de películas y grabaciones domésticas. En ella sorprende a priori la audacia del intento: construir un largometraje sobre la historia cotidiana del ser humano en su ciclo vital completo, desde el nacimiento hasta la muerte, basándose en registros anónimos diversos entre sí, con la única continuidad del país de procedencia y, de un modo más difuso, del periodo histórico de filmación o grabación.

Pero además sorprende la continuidad tan fluida que plantea esta obra en su evolución como cineasta. Alan Berliner sigue trabajando con materiales reciclados, con un origen aún más desconocido que la mayoría de los materiales que había utilizado hasta entonces. Y sigue planteando una combinación de imagen y sonido innovadora, en la medida en que la banda sonora también se compone en gran parte de grabaciones sonoras de carácter familiar, ampliando la técnica del reciclaje más

The Family Album

In 1986 Alan Berliner premiered his first feature-length film, The Family Album, made from home movies and recordings. At first the audacity of the intention is surprising: to construct a feature film based on the day-to-day story of human beings through their complete life cycle, from birth to death, based on a variety of anonymous recordings, the only continuity being that they were filmed or recorded in the same country and, in more vague terms, in the same historical period.

Furthermore, the fluid continuity provided by this work in his development as a filmmaker is also surprising. Alan Berliner continues working with recycled materials, the origin of which is even more unknown than the majority of the materials that he had used so far. He also continues to present an innovative combination of sound and image, insofar as the soundtrack is also largely made up of family sound recordings, extending the technique of recycling beyond the usual visual field. However, for the first time he chooses a narrative structure, which is both linear and traditional, following the life cycle of the human being, putting together a product that is risky in its surprising originality, but at the same time very popular, in the strictest sense of the word that has been so strongly highlighted by recent studies of 'popular culture'.

The Family Album is again very much a reflection of the audiovisual context from which it comes, insofar as it recycles audiovisual materials, but in order to do a study of American popular culture, in this case from its most domestic point of view. This domestic area of popular culture has aroused growing interest in Europe and North America, with an increasing desire among film archives to collect domestic

allá de la habitual banda visual. Sin embargo, apuesta por primera vez por una estructura narrativa, de carácter tan lineal como clásico, siguiendo el ciclo vital del ser humano, configurando un producto arriesgado en su sorprendente originalidad, pero a la vez muy popular, en el sentido más estricto de esta palabra que tanto han subrayado los recientes estudios de la “cultura popular”.

Precisamente *The Family Album* se muestra de nuevo muy reveladora del contexto audiovisual en el que surge, en la medida en que acude al reciclaje de materiales audiovisuales, pero para plantear un estudio de la cultura popular estadounidense, en este caso en su vertiente más doméstica. Este área doméstica de la cultura popular ha despertado cada vez más interés en Europa y América del Norte, con una preocupación cada vez mayor de las filmotecas por recoger materiales domésticos hasta hace poco ignorados. Al mismo tiempo van apareciendo trabajos monográficos sobre este tema con diferentes enfoques, como los realizados en los últimos años por Patricia Zimmermann, Alan Katelle o Roger Odin². Y en el ámbito de la práctica cinematográfica, son cada vez más numerosos los cineastas —Michelle Citron, Richard Fung, Lisa Lewenz, etc.— que vuelven sobre este tipo de imágenes, habitualmente en clave autobiográfica y con frecuencia con una pretensión crítica de carácter revisionista.

En este contexto, *The Family Album* constituye un esfuerzo bastante singular, comparable únicamente, al menos en EEUU, con el film de Ken Jacobs, *Urban Peasants* (1974). Berliner se plantea con este trabajo realizar una especie de ensayo audiovisual sobre el cine doméstico en cuanto tal. Para ello, deja hablar en primer lugar a esos registros anónimos de

material that until recently was ignored. At the same time monographs are appearing on this subject with different focuses, such as the books published in recent years by Patricia Zimmermann, Alan Katelle and Roger Odin.² In the field of filmmaking practice, there are an increasing number of filmmakers—Michelle Citron, Richard Fung, Lisa Lewenz, etc.— who are returning to these types of images, usually for autobiographical purposes and often with a revisionist critical intent.

In this context, The Family Album is a quite unique effort, comparable only, at least in the US, to the film by Ken Jacobs, Urban Peasants (1974). With this work Berliner is trying to produce a type of audiovisual essay on home movies themselves. In order to do so, he first of all allows the anonymous visual and sound recordings to speak for themselves, quoting them or putting them together respecting their literal meaning, without manipulating any of the images or adding any explanatory or interpretative voiceover commentary. Evidently, the very nature of the images is already commenting on the typical features of this type of film, from its lack of planning, the performance in front of the camera and the hand-held camera recording, to the typical motifs, usually celebrations, such as births, weddings, parties, holidays, etc.³.

Based on this literal citation of images and sounds, Berliner constructs his commentary from the moment when he converts images designed for family viewing into public images, literal quotations for a public essay, thus transforming the very nature of home movies, which are designed for a private context. Also, through editing, Berliner provides a narrative structure for images which, separately, never had one. By their very nature, the images in

carácter visual o sonoro, que cita o ensambla respetando su literalidad, sin introducir ninguna manipulación en la imagen ni ningún comentario en off de carácter explicativo o interpretativo. Evidentemente, la propia naturaleza de las imágenes ya está comentando los rasgos más propios de este tipo de cine, desde su ausencia de planificación, la actuación ante la cámara o la grabación cámara en mano, hasta las típicas temáticas, habitualmente celebratorias: nacimientos, bodas, fiestas, vacaciones, etc.³.

Sobre esa cita textual de imágenes y sonidos, Berliner va construyendo su comentario desde el momento en que convierte unas imágenes pensadas para su proyección en familia en imágenes públicas, citas textuales para un ensayo de carácter público, transformando así la naturaleza propia del cine doméstico, concebido y pensado para un ámbito privado. Además, a través del montaje, Berliner dota de una estructura narrativa a unas imágenes que, de modo independiente, nunca lo habían tenido. Por su propia naturaleza, las imágenes del cine doméstico no pretenden una coherencia narrativa, pues son rodadas para ser proyectadas tal cual y luego almacenadas. El único orden podría provenir de ese posterior almacenamiento, pero cada cinta es concebida como una unidad autónoma que no reclama las continuidades estándar en el cine narrativo, ni en su construcción interna ni en su relación con otras cintas. Berliner, sin embargo, reconstruye artificialmente una estructura narrativa, aportando un comienzo, con imágenes de bebés recién nacidos, una parte media (con imágenes de bodas ocupando justo la mitad de la cinta) y un cierre, con imágenes más misceláneas, pero que incluyen gente anciana y funerales. Así consigue dotar de una coherencia al

home movies do not purport to have a narrative coherence, as they are filmed to be shown as they are and then stored away. The only order could come from that subsequent storage, but each film is designed as a separate unit that does not claim to have the standard continuity of narrative cinema, either in its internal structure or in its relationship to other home movies. Berliner, however, artificially reconstructs a narrative structure, providing a beginning, with images of newborn babies, a middle (with images of weddings occupying exactly half of the tape) and an end, with more miscellaneous images, but including elderly people and funerals. This way, he manages to bring coherence to the set of images, without the need for any intervention other than editing.

The domestic sound recordings, which occupy a good proportion of the soundtrack (the remainder is filled by various pieces of music), enable Berliner to give the image additional meaning, introducing indirect but very relevant comments. In this sense it is worth highlighting two moments. The one that most draws attention is produced by introducing verbal accounts of failed marriages, breaking the predictable tone of this type of tape. The images continue to show smiling couples and times of celebration, as this is the only material provided by home movies, which are always designed as a family memory of happy times, in which there is logically no room for times of crisis. Berliner takes advantage of this feature to seek a contrast between the images and the soundtrack, even making it explicit when he puts the following comment from a woman over an image of a smiling couple: "I always looked like I was happy to the public, but it just was never like that at home." The contrast achieved highlights the two dimensions of truth

conjunto de imágenes, sin necesidad de otra intervención que la propia del montaje.

Los registros sonoros de carácter familiar, que ocupan buena parte de la banda sonora (el resto está relleno con músicas diversas), le sirven a Berliner para ir dotando de un sentido suplementario a la imagen, introduciendo comentarios indirectos pero muy relevantes. En este sentido, merece la pena destacar dos momentos. El más llamativo se produce al introducir relatos orales de fracasos matrimoniales, provocando una ruptura del tono esperable en este tipo de cintas. Las imágenes continúan mostrando parejas sonrientes y momentos festivos, pues ese es el único material que proporciona el cine doméstico, concebido siempre como la memoria familiar de los momentos felices, en la que lógicamente no tienen cabida los momentos de crisis. Berliner aprovecha este rasgo para buscar el contraste entre la banda visual y sonora, hasta hacerlo explícito cuando monta sobre la imagen de una pareja sonriente el siguiente comentario de una mujer: “Yo siempre aparecía feliz de cara a la gente, pero nunca estaba así en casa”. El contraste conseguido subraya esa doble dimensión de verdad y mentira que presenta de un modo tan singular el cine doméstico: un cine “verdadero” en cuanto no manipulado, espontáneo; pero al mismo tiempo “mentiroso” en la medida en que su recuerdo es descaradamente selectivo y en que su imagen externa nunca llega a captar del todo el mundo interior de sus personajes/personas.

El segundo momento reseñable tiene lugar hacia el final del film, cuando un hombre comenta en *off* que al ver las imágenes familiares, echa de menos a la gente que aparece allí ya fallecida. Se trata de un comentario más reflexivo, que responde a un visionado ya ale-

and lies that is so unique to home movies: ‘true’ film, in terms of not being manipulated and being spontaneous; but at the same time “deceptive” insofar as its memory is blatantly selective and its external images never manage to entirely capture the internal world of its characters/people.

*The second moment worth highlighting takes place towards the end of the film, when a man comments off screen that when he sees family images he misses the people in them who have died. It is a more reflective comment, as the result of a viewing long after the time of recording and showing the film to the family (which tends to bring about optimistic on-the-spot comments). With this comment, Berliner is pointing out other possible ways of looking at home movies, the second effect that Odin notes for this type of film—different from the community, uniting effect that is produced when it is first shown—more open to different individual effects.⁴ In this case, Berliner is not seeking a contrast between image and sound, as the voiceover commentary is not trying to alter the obvious sense of the image, but to extend it, adding the nostalgic dimension brought on by the return to the past through the magical journey enabled by home movies. The final tone is in some way a homage to the evocative capacity of this type of film, making a similar point to that made by José Luis Guerin in *Tren de sombras* (1997), in which he claims a prime position for home movies in filmmaking, as the repository of its authentic essence.⁵*

Intimate Stranger

*The next work by Alan Berliner, *Intimate Stranger* (1986), continues with a combination of stylistic and thematic concerns that were alre-*

jado del típico momento de grabación y proyección familiar (que suele llevar parejo una glosa *in situ* de carácter optimista). Con ese comentario, Berliner está apuntando ya a otras lecturas posibles del cine doméstico, ese segundo efecto que Odin apunta para este tipo de cine —distinto del efecto comunitario, aglutinador, que se produce con su primera proyección—, más abierto a efectos individuales de diferente cariz.⁴ En este caso, Berliner no busca el contraste entre imagen y sonido, pues el comentario en *off* no pretende alterar el sentido obvio de la imagen, sino ampliarlo, añadiendo la dimensión nostálgica provocada por esa vuelta al pasado a través del viaje mágico que permite el cine familiar. El tono final supone, en cierto modo, un homenaje a la capacidad evocadora de este cine, apuntando una clave similar a la que José Luis Guerín plantea en *Tren de sombras* (1997), en donde reivindica para el cine doméstico una posición de privilegio en el panorama cinematográfico, en cuanto que depositario de sus auténticas esencias.⁵

Intimate Stranger

El siguiente trabajo de Alan Berliner, *Intimate Stranger* (1986), mantiene una combinación de preocupaciones estilísticas y temáticas ya presentes en sus anteriores films, junto con elementos nuevos que arrancan de modo natural de lo realizado hasta aquí. En esta ocasión, el film versa sobre Joseph Cassuto, su abuelo materno. En su recreación de este personaje, Berliner sigue trabajando básicamente sobre materiales preexistentes —fotos, cartas, postales, películas domésticas—, a los que añade diversos materiales de archivo de tipo histórico para contextualizar los lugares y los acontecimientos claves de la época en la que vive su

ady present in his previous films, along with new elements that naturally stem from what he has done so far. In this case the film is about Joseph Cassuto, his maternal grandfather. In his recreation of this character, Berliner continues to work basically on already existing material—photos, letters, postcards and home movies, to which he adds various historical archive materials to provide a context for the key places and events of the era in which his grandfather lived. His composition technique is close to the collage of his first films, combining the materials in abundance, giving the film a lively and exact pace, which demonstrates his capacity to recycle materials from diverse sources to produce a new discourse.

Moreover, his work with domestic audiovisual material continues with the fascination that he had shown in The Family Album for that type of film. Although here he has taken a new step, as this material refers to an actual, recognizable person, the combination of visual and sound material in the film continues to demonstrate a personal affinity with the type of domestic discourse. Berliner structures his film according to a basically chronological structure, which is very conventional in any biographical account, on which he gradually adds the various visual materials. However, on the soundtrack he introduces testimonies from family members, friends and colleagues of Joseph Cassuto, giving the effect of a domestic community commentary on the various images shown. In this way, the effect of a communal, family showing of the film, created by this combination of the visual and the soundtrack, gives this film a certain air of a home movie, in the same way achieved in The Family Album with its particular combination of domestic sounds and images.

abuelo. Su técnica de composición se acerca al *collage* de sus primeras películas, combinando esos materiales con profusión, dotando al filme de un ritmo vivo y preciso, que pone de manifiesto su capacidad para reciclar materiales de procedencias diversas al servicio de un nuevo discurso.

Además, su trabajo con materiales audiovisuales de origen doméstico prolonga la fascinación que había mostrado en *The Family Album* por ese tipo de cine. Si bien aquí ha dado un paso nuevo, pues esos materiales se refieren a un personaje concreto y reconocible, la combinación de materiales visuales y sonoros del filme sigue revelando una personal afinidad con el tipo de discurso doméstico. Berliner estructura su filme según una secuencia básicamente cronológica, recurso muy convencional en cualquier relato biográfico, sobre la que va distribuyendo los diversos materiales visuales. Sin embargo, en la banda sonora va introduciendo testimonios de familiares, amigos y colegas de Joseph Cassuto, provocando un efecto de comentario comunitario de carácter familiar a las diferentes imágenes mostradas. De este modo, el efecto de proyección familiar, comunitaria, creado por esta combinación de banda visual y sonora termina por dotar a este filme de un cierto aire de película doméstica, al modo logrado en *The Family Album* con su particular combinación de imágenes y sonidos familiares.

Más allá de estos rasgos comunes, *Intimate Stranger* introduce en el trabajo de Berliner nuevos asuntos que van a caracterizar también a sus dos películas posteriores y que muestran de nuevo la sintonía de este cineasta con las preocupaciones e intereses que están configurando el cine y la cultura de su tiempo. Berliner se sumerge por completo en la

Beyond these common features, Intimate Stranger introduces new elements into Berliner's work, which would also typify his two subsequent films and which again show how this filmmaker is in tune with the concerns and interests of the film and culture of his time. Berliner completely immerses himself in researching his family history, which is irrelevant from the point of view of traditional historical parameters, but which is very revealing of the "intra-history" that those who study popular culture have tried to highlight in recent decades. He also becomes a character in his film for the first time, entering the stormy waters of the autobiographical account, albeit in a somewhat discreet manner. He thus begins to delve into issues of personal, family and cultural identity that are so present in current academic discourse, as well as in documentary film.

Since the 1970s, documentary film had been diversifying, allowing it to move more towards autobiography so that these issues of identity could be dealt with more directly, at the same time as providing alternatives to the more omniscient and objective methods that had so far dominated documentary discourse. Family or personal history has since then produced, both in North America and elsewhere, a large group of works ranging from the conventional to the most experimental, from the explicitly autobiographical to domestic type stories. The latter category includes films such as Intimate Stranger and other similar films such as The Way to My Father's Village (Richard Fung, 1988) or A Letter Without Words (Lisa and Ella Lewenz, 1998), which were also made in North America around the biography of a deceased family member.

From this context, Intimate Stranger is presented as an investigation primarily into

investigación de su historia familiar, irrelevante desde unos parámetros historiográficos clásicos, pero muy reveladora de esa intrahistoria que los estudiosos de la cultura popular han pretendido destacar en las últimas décadas. Además se convierte por primera vez en personaje de su película, adentrándose en las procelosas aguas del relato autobiográfico, aunque de una manera ciertamente discreta. Comienza así a indagar en cuestiones de identidad personal, familiar y cultural tan vigentes en el actual discurso académico, así como en la práctica cinematográfica documental.

Efectivamente, desde los años setenta, el cine documental había ido diversificándose, permitiendo acercamientos más autobiográficos que facilitaban una indagación más directa en esas cuestiones de identidad, al tiempo que planteaban alternativas a los modos más omniscientes u objetivistas que habían dominado hasta entonces al discurso documentalista. La historia familiar o personal ha dado lugar desde entonces, tanto en el ámbito norteamericano como en otros, a un nutrido grupo de obras que van desde lo convencional a lo más experimental, desde lo explícitamente autobiográfico hasta historias de carácter familiar. En este último ámbito, cabe situar a filmes como *Intimate Stranger* u otros de corte similar, como *The Way to My Father's Village* (Richard Fung, 1988) o *A Letter Without Words* (Lisa y Ella Lewenz, 1998), también realizados en Norteamérica y en torno a la biografía de un familiar ya difunto.

Desde este contexto, *Intimate Stranger* se presenta como una indagación en primer lugar en cuestiones de identidad personal y familiar. Berliner se siente impulsado a investigar sobre la figura de su abuelo, apremiado por la necesidad de saber quién era aquella persona que

*issues of personal and family identity. Berliner feels driven to investigate the person of his grandfather, propelled by the need to know who this person was who felt so close to his friends and colleagues and so distant from his family. This need is reinforced by the fact that his grandfather was preparing an autobiography when he died in 1974. Joseph Cassuto perceived himself as a man of public importance, despite never having held positions of particular importance. Driven by that perception, he had been keeping all sorts of personal records, particularly correspondence, to which the photographs and home movies were to be added. Years later his grandson tries to complete this task, but now from a more critical perspective. The sound metaphor of the typewriter, which is used as an important and forceful continuity device, is also the image that Berliner uses to refer to this undertaking: "Fifteen years later, I began my search to 'discover' a form in which to somehow complete his unfinished autobiographical undertaking. (...) I would transform 'the typewriter,' tool of his autobiography, into a cinematic device. (...) I would control the rhythms and sounds of the typewriter as a metrical and graphic framework for the images, creating an artificial order out of a seemingly formless abundance of personal documentation."*⁶

In his search for answers about Joseph Cassuto, Berliner uses family members, starting with his mother, and testimonies from professional colleagues. The admiring tone of the latter partly contrasts with that of his own family, who complain about how distant their father was, and his indifference to those closest to him. The more intimate and problematic nature of these verbal accounts highlights the inherent problem of any family or personal

se sentía tan cercano a sus amigos y colegas y tan extraño a sus íntimos. Esa necesidad está reforzada por el hecho de que su abuelo estaba preparando una autobiografía en el momento de su muerte, en 1974. Joseph Cassuto se percibía a sí mismo como un hombre de relevancia pública, a pesar de que nunca había desempeñado cargos de especial relevancia. Llevado de esa percepción, había ido guardando todo tipo de registros personales, especialmente de tipo epistolar, a los que había que añadir las fotografías y películas domésticas. Años más tarde su nieto pretende completar esa tarea, pero ahora desde una perspectiva más crítica. La metáfora sonora de la máquina de escribir, que sirve como recurso de continuidad de indudable fuerza en el filme, es también la imagen que Berliner emplea para referirse a esta empresa: “Quince años después, comenzó mi búsqueda para ‘descubrir’ la forma de completar su inacabado trabajo autobiográfico. Yo transformaría la ‘máquina de escribir’, instrumento de su autobiografía, en un mecanismo cinematográfico. (...) Los ritmos y sonidos de la máquina de escribir pasarían a ser el marco métrico y gráfico de las imágenes, mediante la creación de un orden artificial en la abundante documentación personal, aparentemente sin forma”.⁶

En su búsqueda de respuestas sobre Joseph Cassuto, Berliner recurre a sus familiares, comenzando por su madre, y al testimonio de colegas profesionales. El tono admirativo de estos últimos contrasta en parte con el de su propia familia, que recuerdan quejosos la distancia de su padre, su desapego hacia los seres más cercanos. El carácter más íntimo y problemático de estos relatos orales coloca en primer plano la dificultad inherente a todo relato familiar o personal, en su articulación pública



de vidas privadas, reforzado en este caso por tratarse de una persona cercana pero ya difunta. Berliner confiesa en sus diarios de trabajo sus dudas acerca de la legitimidad de la empresa: “¿Quién soy yo para proclamarme dueño de la “propiedad familiar”? ¿Quién soy para hacer pública información familiar, para explorar o desvelar mitología familiar olvidada, escondida u oscura?”.⁷ Sin embargo, Berliner continúa en su empeño, con la esperanza de poder aportar luces nuevas sobre la figura de su abuelo y así poder comprenderle, entender la razón de su actuación, con sus luces y sus sombras.

Las preguntas acerca de la identidad en *Intimate Stranger* van más allá de lo personal o lo familiar, para indagar en lo cultural, lo social, lo étnico, pues el itinerario vital de Joseph Cassuto remite necesariamente a estas dimensiones. Judío de origen sefardí, sus antepasados recorren España, Italia y Palestina antes de instalarse en Egipto. Allí crece, contrae matrimonio con una estadounidense y trabaja como intermediario de las compañías japonesas importadoras de algodón. En su familia se hablan varias lenguas, muestra del cruce de culturas existente en la Alejandría de aquellos años. Tras la II Guerra Mundial, la familia se instala en EEUU, pero al poco tiempo él pasa largas temporadas debido a su trabajo en Japón, un país en el que se encuentra como en su propia casa... No es de extrañar, por tanto, que Alan Berliner termine formulando explícitamente en el filme la pregunta por su identidad cultural y étnica: “¿Americano?, ¿egipcio?, ¿judío?”. La respuesta a estas cuestiones está flotando a lo largo de todo el filme, que vuelve una y otra vez sobre esos rasgos multiculturales del protagonista, sin acabar de dar una respuesta cerrada ni convertir el asunto en objeto de reflexión academicista.

account, in its public articulation of private lives, increased in this case as it is about someone close who has died. In his work journals Berliner confesses his doubts about the legitimacy of the enterprise: “Who am I to claim ownership of “family property? Who am I to publicly disclose family information—to refute or explore dark or hidden or forgotten family mythology?” However, Berliner continues with his undertaking, in the hope of being able to shed new light on the figure of his grandfather and thus being able to understand him and understand the reasons behind his actions, both good and bad.

The questions surrounding identity in Intimate Stranger go beyond the personal or domestic to investigate the cultural, social and ethnic, as the path of Joseph Cassuto’s life cannot fail to refer to those dimensions. A Jew of Sephardic origin, his ancestors had travelled through Spain, Italy and Palestine before settling in Egypt. He grew up there, married an American and worked as a broker for Japanese companies importing cotton. Several languages were spoken in his family, a sign of the cultural crossover in Alexandria at the time. Following the Second World War, the family moved to the US, but he soon spent long periods away on business in Japan, a country in which he felt at home. It is therefore not surprising that Alan Berliner ends up explicitly asking the question of his cultural and ethnic identity in the film: “American?, Egyptian?, Jewish?” The answer to these questions is left floating throughout the film, which comes back again and again to the protagonist’s multicultural features, without ultimately giving a final answer or making the issue the subject of an academic discussion.

Nobody's Business

El siguiente filme de Alan Berliner, *Nobody's Business*, supone quizá el trabajo más conseguido hasta la fecha. El cineasta neoyorquino asume aquí hallazgos y vías de investigación que había explorado en anteriores trabajos, profundizando en su apuesta por una historia familiar —la de su padre Oscar— que apela a un espectador universal.

El despliegue formal remite a sus anteriores trabajos, a la vez que cuenta con un tono propio, requerido por el propio filme. Berliner se vuelve a mostrar especialmente apto para utilizar materiales visuales preexistentes, desde filmes de archivo (relacionados con los judíos) y material de origen desconocido (las escenas del combate de boxeo) hasta fotos y películas domésticas y materiales rodados por él mismo en un tiempo anterior (la boda de su hermana y quizá la celebración del cumpleaños de su padre). A estos materiales, Berliner añade las entrevistas a sus familiares, la visita a Polonia y a Lake City, las imágenes de las rutinas diarias de su padre y la entrevista con su padre que sirve como eje de todo el filme. En este caso la banda sonora no presenta una diversidad de fuentes tan amplia como la banda visual, pues básicamente está compuesta por la “conversación” entre padre e hijo y en menor medida por declaraciones de diversos familiares.

La principal novedad que presenta el tratamiento de estos materiales reside en el modo con el que los protagonistas del filme (padre e hijo) se acercan a ellos, con una autoconsciencia o reflexividad que supone una clara evolución respecto a los anteriores filmes. En *The Family Album*, Berliner se había acercado a esos materiales desde una posición de aparente observador, con un interés casi etnográfico. En *Intimate Stranger* Berliner abandona

Nobody's Business

Alan Berliner's next film, Nobody's Business, is perhaps his best made work to date. The New York filmmaker takes on discoveries and lines of enquiry that he had explored in previous works, going further in seeking a family history—that of his father Oscar—which appeals to a universal audience.

Its formal features recalls his previous work, while also having its own tone, required by the film. Berliner again shows himself to be particularly gifted in using pre-existing visual material, from archive films (related to the Jews) and material of unknown origin (the boxing match scenes) to family photos and films that he himself took at an earlier time (his sister's wedding and perhaps his father's birthday celebration). To this material Berliner adds the interviews with his family, the visit to Poland and Lake City, the images of his father's daily routine and the interview with his father that is used as the axis for the whole film. In this case the soundtrack is not from such a wide diversity of sources as the images, as it is basically made up of the 'conversation' between father and son and to a lesser extent statements from various family members.

*The main new element in the treatment of those materials lie in the way in which the protagonists of the film (father and son) approach them, with a self-awareness or reflectivity that represents a clear development from the previous films. In *The Family Album*, Berliner had approached the material from the point of view of an apparent observer, with an almost ethnographic interest. In *Intimate Stranger* Berliner partially abandons this point of view, as he very discreetly takes part in the comments that his family make on photos and home movies. *Nobody's Business*, however, begins with a*

parcialmente ese punto de vista, pues participa muy discretamente en los comentarios que hacen sus familiares sobre fotos y películas familiares. *Nobody's Business*, sin embargo, arranca ya con la conversación entre padre e hijo y con las preguntas de Alan acerca de diferentes fotografías, películas y momentos de su vida. Ahora el protagonista no es alguien del que Alan Berliner habla en tercera persona, sino un yo que convierte al cineasta en un tú, protagonista por tanto del presente sonoro (aunque nunca del presente visual). Y desde ese presente sonoro, Alan Berliner se presenta sin ambages ante el espectador como constructor del relato: interpela a su padre, aporta fotos y películas, aparece en pantalla como investigador en Lake City, etc.

Esa dimensión reflexiva está reforzada además —como bien señala Gabriel Boschi en su artículo de este libro— por las referencias directas al espectador que se hacen en la conversación entre padre e hijo, que nos introducen en el presente de ese intercambio y en cierto modo nos obligan a tomar partido. Además, esa reflexividad también está reforzada por la dimensión irónica que causa el tono distante y escéptico de Oscar Berliner hacia el mismo proyecto. En este sentido el final del filme resulta paradigmático de la condición reflexiva-irónica del discurso fílmico: mientras aparecen los títulos de crédito, se oye en off la última discusión del filme, en la que el padre vuelve sobre la inutilidad del proyecto y le amonesta por no haber hecho nada de provecho en su vida (sólo ha hecho películas) y por vivir de limosnas (o sea, de becas).

Con todos esos materiales y ese nuevo enfoque, Berliner articula un filme que ahonda en temas que ya habían ido tomando cuerpo en sus dos películas anteriores, en relación

conversation between father and son and with Alan's questions about different photos, films and times in his life. Now the protagonist is not someone Alan Berliner talks about in the third person, but an "I", who makes the filmmaker a "you", and therefore a protagonist of the audio present (although never of the visual present). And from this audio present, Alan Berliner unequivocally presents himself to the audience as the constructor of the story: he interrupts his father, brings in photos and films, appears on the screen as a researcher in Lake City, etc.

This reflective dimension is further reinforced—as pointed out by Gabriel Boschi in his article in this book—by the direct references to the spectator, which are made in the conversation between father and son, which introduce us into this exchange and to some extent force us to take part in it. Moreover, this reflectivity is also reinforced by the ironic dimension caused by Oscar Berliner's distant and sceptical tone towards the project itself. In this sense the end of the film is paradigmatic of the reflective-ironic condition of the film discourse: as the credits roll, the last discussion of the film is heard off screen, in which the father goes back to the futility of the project and reprimands him for not having done anything useful with his life (he has only made films) and for living off charity (i.e. grants).

With all this material and this new approach, Berliner constructs a film that goes into subjects that had been taking shape in his two previous films, associated with family history, the history of anonymous people and the value of domestic recordings to recover those histories.

The experience of domestic film and photographs again plays a major role in Nobody's Business, regaining the central place that it had

con la historia familiar, la historia de personas anónimas y el valor de los registros domésticos para recuperar esas historias.

La experiencia del cine y la fotografía domésticas se vuelve de nuevo protagonista en *Nobody's Business*, recuperando la centralidad que había tenido en *The Family Album*, pero aplicada ahora a la propia historia familiar del cineasta. Buena parte del filme se apoya en torno a la revisión de las fotos y películas domésticas de los Berliner, lo que genera una discusión paterno-filial bastante ajena a las clásicas recolecciones nostálgicas de la historia familiar que se supone deberían provocar esas imágenes. Especialmente reveladoras resultan las películas domésticas, pues muestran el contraste, ya planteado en *The Family Album*, entre las imágenes felices de ese cine doméstico y la percepción que tiene de ellas Oscar Berliner, un hombre solitario que se ve conminado por su hijo a comentar el rostro feliz de un matrimonio que de hecho terminó en divorcio tras 17 años. La maestría de Berliner radica en humanizar ese contraste, pues él mismo fue protagonista y víctima de aquel proceso (que recuerda como el acontecimiento más dramático de su propia vida). Al acceder a ese momento de crisis a través del punto de vista del hijo-cineasta, el relato evita enajenar al espectador, al tiempo que dota a las imágenes domésticas de una carga semántica mucho más compleja de la que se puede inferir de su explícita literalidad.

Más allá de ese contraste, *Nobody's Business* supone un nuevo paso en la investigación de Berliner acerca de su historia familiar, construyendo así un nuevo argumento a favor de la Historia de la gente ordinaria, ajena a los grandes acontecimientos de la Historia universal. Su empeño se sitúa así en plena sintonía con

in The Family Album, but now applied to the filmmaker's own family history. A large proportion of the film is based around a review of the Berliner family's photos and home movies, which generates a father-son discussion that is quite far from the traditional nostalgic recollections of family history that those images are supposed to provoke. The home movies are particularly revealing, as they show the contrast—already put forward in The Family Album—presented by the happy images of these home movies and the perception that Oscar Berliner has of them, a solitary man who is ordered by his son to comment on the happy face of a marriage that in fact ended in divorce after 17 years. Berliner's mastery lies in humanising that contrast, as he himself was a protagonist and victim in that process (which he remembers as the most dramatic event of his life). By approaching this crisis period from the point of view of the son/filmmaker, the account avoids alienating the audience, while giving the domestic images a much more complex semantic weight than can be inferred from their explicit literal meaning.

Beyond that contrast, Nobody's Business represents a new step in Berliner's research into his family history, thus constructing a new argument in favour of the history of ordinary people, which is completely separate from the major events of universal history. His undertaking is therefore entirely in tune with the historical approaches, which in recent decades have paid increasing attention to the history of those unknown people, also reinforced by the rise in the study of ethnography and popular culture in its widest sense. As has already been mentioned, American documentary and experimental film has not been immune to this trend, and among its diverse variants we can find a

los acercamientos historiográficos que en las últimas décadas han prestado cada vez mayor atención a la Historia de esas gentes desconocidas, reforzado también por el auge de los estudios etnográficos y de cultura popular en su sentido más amplio. Como ya se ha mencionado, el cine documental y experimental estadounidense no ha sido ajeno a esta tendencia y entre sus diversas variantes se puede rastrear una serie de cineastas que se han planteado historias familiares en diálogo directo con sus antecesores vivos, con un enfoque más o menos cercano a *Nobody's Business*. Así, por ejemplo, se pueden destacar los trabajos de Jonas Mekas *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) y su hermano Adolphe Mekas *Going Home* (1973); obras de corte más experimental como *The Ties That Bind* (Su Friedrich, 1984), *Measures of Distance* (Mona Hatoum, 1988) o *News from Home* (Chantal Akerman, 1991); y obras más cercanas al planteamiento de Berliner, en cuanto que están articuladas con más claridad en torno al encuentro entre los hijos cineastas y sus padres, madres o abuelas: *Nana, Mom and Me* (Amalie Rothschild, 1974), *Italianamerican* (Martin Scorsese, 1974), *Joe and Maxi* (Maxi Cohen, 1978), *My Father Sold Studebackers* (Skip Sweeney, 1983), *Navajo Talking Picture* (Arlene Bowman, 1986) o *In Search of Our Fathers* (Marco Williams, 1992).

La novedad que supone *Nobody's Business* sobre estos otros filmes reside en parte en el eje que articula todo el filme: el carácter de conversación que tiene todo el filme, marcada por un tono de oposición dialéctica entre los puntos de vista del padre y del hijo, que Berliner ilustra con las imágenes del combate de boxeo que puntúan todo el filme. Esa relación aporta una tensión a toda la historia, dotándola

series of filmmakers who have approached family histories in direct dialogue with their living ancestors, with approaches of varying proximity to Nobody's Business. There is, for instance, the work of Jonas Mekas Reminiscences of a Journey to Lithuania (1972) and his brother Adolphe Mekas Going Home (1973); more experimental works such as The Ties That Bind (Su Friedrich, 1984), Measures of Distance (Mona Hatoum, 1988) and News from Home (Chantal Akerman, 1991); and works that are closer to Berliner's approach, insofar as they are structured more clearly around the meeting between the filmmakers and their fathers, mothers or grandmothers: Nana, Mom and Me (Amalie Rothschild, 1974), Italianamerican (Martin Scorsese, 1974), Joe and Maxi (Maxi Cohen, 1978), My Father Sold Studebackers (Skip Sweeney, 1983), Navajo Talking Picture (Arlene Bowman, 1986) or In Search of Our Fathers (Marco Williams, 1992).

The way in which Nobody's Business differs from these films lies partly in the axis that holds the whole film together: the conversational nature of the whole film, marked by a tone of dialectic opposition between the points of view of the father and son, which Berliner illustrates with images of the boxing match that punctuate the whole film. This relationship brings tension to the whole story, giving it a quality that quickly attracts the interest of the audience. Oscar Berliner represents pragmatism, his son represents idealism. The father is direct, transparent and uncomplicated. His son, however, keeps looking to shed light on the dark corners of his family history, at the same time avoiding being morbid. And all of this is recorded in the present, which is in dialogue with the audience, as previously mentioned, while not breaking the intimacy of the family encounter.

de un atractivo que capta rápidamente el interés del espectador. Oscar Berliner representa el pragmatismo, su hijo el idealismo. El padre se muestra directo, transparente, sin recovecos. Su hijo pretende, sin embargo, seguir buscando para iluminar los rincones oscuros de su historia familiar, evitando al mismo tiempo caer en la morbosidad. Y todo ello registrado en un presente que dialoga también con el espectador, como ya se ha mencionado, sin por ello romper la intimidad del encuentro familiar.

La propia oposición de Oscar Berliner hacia la historia familiar sirve a su hijo Alan para aportar más argumentos a su padre, y por tanto al espectador, sobre la relevancia de esa historia. El obstinado escepticismo del padre hacia la validez del propio filme provoca en el hijo una respuesta aún más decidida para demostrarle que su vida sí tiene importancia, que está en el error cuando argumenta que su historia no le interesa a nadie, es "nobody's business". De este modo, a partir de una discusión de carácter familiar, Berliner construye un argumento público en favor de las historias de las gentes ordinarias, un auténtico manifiesto reivindicativo de la historia común de las gentes de su país.

En ese empeño, *Nobody's Business* destaca especialmente por la delicada articulación entre el ámbito privado y el público. Alan Berliner parte de su necesidad por explicarse la vida de su padre, lo que supone al mismo tiempo explicar también parte de su vida.⁸ Y se arriesga a convertir en asunto público su aventura personal de acercamiento y comprensión, que él concibe como terapéutica⁹, en la medida en que pueda ayudar a padre e hijo a comprender mejor su pasado y a establecer una relación mutua más fecunda. El espectador es testigo de esa experiencia sin sentirse incómo-



Oscar Berliner's opposition to the family history allows his son Alan to provide his father, and therefore the audience, with more arguments as to the importance of that history. The father's stubborn scepticism as to the validity of the film itself provokes an even more definite response in the son to show him that his life is important, that he is wrong when he argues that no one is interested in his story, that it is "nobody's business." In this way, based on a family discussion, Berliner constructs a public argument in favour of the stories of ordinary people, an authentic manifesto for the common history of the people of his country.

In doing this, Nobody's Business is especially notable for the delicate linking between the private and public domains. Alan Berliner starts from his need to explain his father's life, which at the same time means explaining part of his life.⁸ And he dares to make his personal adventure of reconciliation and understanding into a public issue, which he sees as therapeutic⁹, insofar as it can help father and son to better understand their past and establish a more fruitful mutual relationship. The audience is a

do, sin estar tentado de calificar el filme como impúdico, pues se siente como un familiar más que forma parte de la conversación. Esa difícil armonía, que erradica la percepción de una cámara intrusa o morbosa, proviene en gran medida del motor narrativo del filme, que no se apoya tanto en conocer la vida de Oscar Berliner, sino en demostrar que su vida sí interesa. Y no sólo y en primera instancia a su propio hijo, sino a cualquier espectador, en la medida en que nos vemos fácilmente representados en esa vida ordinaria del protagonista, con sus penas y alegrías.

El problema de la intromisión en ese ámbito privado está también atenuado en la medida en que la película se presenta y se puede entender en clave autobiográfica. En este sentido, más que una biografía, *Nobody's Business* se podría entender como una autobiografía de Oscar Berliner, en la que Alan hace de "transcriptor" de la vida de su padre. Tendríamos así una de esas "autobiografías de los que no escriben" o "autobiografía en colaboración", tal y como han sido denominadas por Philippe Lejeune.¹⁰ No es relevante aquí que el protagonista plantee una resistencia natural a contar su vida, pues el hecho es que su hijo consigue finalmente que la cuente, desde sus acontecimientos claves hasta sus rutinas diarias. Además, esa dimensión autobiográfica está subrayada por partida doble, pues también se apunta una autobiografía del "transcriptor", en la medida en que se trata de su historia familiar y que la relación entrevistado-entrevistador responde también a una relación tan básica como la paterno-filial.

The Sweetest Sound

Berliner profundiza en esa dimensión autobiográfica de su trabajo con su siguiente filme,

witness to this experience without feeling uncomfortable, and without being tempted to describe the film as improper, as they feel like another family member who is part of the conversation. This difficult harmony, which removes the perception of an intrusive or voyeuristic camera, comes largely from the narrative drive of the film, which is not based so much on knowing about the life of Oscar Berliner, but on showing that his life is interesting, not only in the first instance to his own son, but to any spectator, insofar as we can easily see ourselves in this ordinary life of the protagonist, with its joys and sorrows.

This problem of interference in this private environment is also tempered insofar as the film is presented and can be understood as an autobiography. In this sense, rather than a biography, Nobody's Business could be understood as an autobiography of Oscar Berliner, in which Alan acts as the 'transcriber' of his father's life. We would thus have one of those "autobiographies of those who don't write" or an "autobiography in collaboration", as they were described by Philippe Lejeune.¹⁰ It is not relevant here that the protagonist has a natural resistance to telling the story of his life, as the fact that the son finally manages to get him to tell it, from key events to his daily routine. Moreover, this autobiographical dimension is doubly highlighted, as there is also an autobiography of the 'transcriber', insofar as it is his family history, and the relationship between the interviewee and the interviewer also responds to such a basic relationship as that between father and son.

The Sweetest Sound

Berliner goes further into the autobiographical dimension of his work with his next film, The

The Sweetest Sound: una exploración sobre los nombres en general y en particular sobre el nombre de Alan Berliner. Se completa así la evolución descrita por su filmografía, que le ha llevado desde el cine doméstico hasta la historia familiar, para centrarse ahora en su propia historia, si bien desde la singular perspectiva del nombre propio.

Berliner recorre una vez más caminos muy transitados por la cultura contemporánea, como son aquellos relacionados con las cuestiones de la identidad personal, que han tenido un reflejo claro en el auge de la autobiografía, también en el ámbito audiovisual. Este género, con una sólida tradición literaria, siempre había tenido difícil cabida en el medio cinematográfico, pues los propios procesos de producción industrial complicaban la eclosión de un tipo de obras de génesis tan individual. En las últimas décadas, sin embargo, desde terrenos documentales o experimentales, tanto en cine como en vídeo, han ido proliferando relatos de corte personal, ya no sólo relacionados con la historia familiar, como los ya mencionados aquí, sino de corte más estrictamente autobiográfico.¹¹ Norteamérica constituye además un lugar privilegiado de esta producción, con ejemplos de tipo más experimental como *Testament* (James Broughton, 1974), *1970* (Scott Bartlett, 1972), *Trick or Drink* (Vanalyne Green, 1985) o parte del cine de Stan Brakhage; otros contruidos sobre el formato de diarios, como la mayoría de los filmes de Jonas Mekas; y otros con una presentación más asimilable a los estándares del documental convencional, como *Film Portrait* (Jerome Hill, 1972), *Time Indefinite* (Ross McElwee, 1993) o *Journal Inachevé* (Marilyn Mallet, 1995).

Berliner se mueve más bien en ese último terreno, pues nunca ha pretendido situarse en

Sweetest Sound: an exploration of names in general and in particular of the name Alan Berliner. This completes the evolution of his filmography, which has taken him from home movies to family history, to now focus on his own story, albeit from the unique perspective of his name.

*Berliner again goes down paths well trodden by contemporary culture, such as the issues of personal identity, which are clearly reflected in autobiography studies, also in the audiovisual field. This genre, which has a sound literary tradition, has always found it difficult to fit into the film medium, as the very processes of industrial production made it complicated to produce works of such personal origin. In recent decades, however, there has been a proliferation in the documentary and experimental fields, both in cinema and video, of personal narratives, not only associated with family history, such as those already mentioned, but also more strictly autobiographical.¹¹ North America, especially, is a leading source of this type of work, with experimental examples such as *Testament* (James Broughton, 1974), *1970* (Scott Bartlett, 1972), *Trick or Drink* (Vanalyne Green, 1985) or some of the films by Stan Brakhage; others constructed in the form of diaries, such as the majority of the films of Jonas Mekas; and others that are presented in a way that complies more with the standards of the conventional documentary, such as *Film Portrait* (Jerome Hill, 1972), *Time Indefinite* (Ross McElwee, 1993) or *Journal Inachevé* (Marilyn Mallet, 1995).*

Berliner is more in the latter field, as he has never tried to place himself in the experimental field or work with diary formats. His approach is better categorised as what Catherine Russell describes as "autoethnography",¹²

el terreno experimental ni ha pretendido trabajar con formatos diarísticos. Su acercamiento se puede encuadrar mejor en lo que Catherine Russell denomina “autoetnografía”,¹² en la medida en que sus exploraciones acerca de la identidad personal están enraizadas en un contexto más amplio —de carácter étnico, histórico o sociocultural— al que accede desde el prisma doméstico, de la historia familiar. Estos intereses se vuelven a cruzar de nuevo en *The Sweetest Sound* al hilo de su investigación sobre su nombre propio, que incluye tanto el nombre “Alan” como el apellido familiar “Berliner”.

Con ese fin, Alan Berliner construye un filme controlado de principio a final por su voz en *off* en primera persona, mostrándose desde el primer momento como el constructor y a la vez protagonista del relato. No obstante, Berliner quita importancia a su protagonismo al dotar al relato de un tono distendido, que da lugar a un tipo de reflexividad más lúdica¹³, menos solemne de lo que en ocasiones caracteriza los proyectos autobiográficos¹⁴. Así se observa, por ejemplo, con su presencia en pantalla repitiendo su nombre, sus encuestas callejeras, o sus diversos comentarios en *off* de tono jocoso (como el que cierra el filme, en el que se reconoce afortunado por tener un apellido que empieza por B, tan al comienzo del alfabeto, mientras vamos viendo la lista de agradecimientos ordenados de la Z a la A).

La estructura del filme es más flexible que la de sus tres anteriores trabajos, y se articula entre dos polos de interés: su investigación sobre los nombres en general, lo que lleva a reuniones de los Jim Smith o de las Linda o a monumentos funerarios; y su indagación en su propio nombre, a la que dedica más tiempo y para la que interroga de nuevo a sus familiares, busca en diversos archivos y reúne a otros doce

insofar as his explorations into personal identity are rooted in a broader context—ethnic, historical and socio-cultural—which he accesses from the domestic point of view of family history. These interests are again found in The Sweetest Sound during his investigation into his name, including both his first name ‘Alan’ and his surname ‘Berliner’.

For this purpose, Alan Berliner constructs a film controlled from beginning to end by his first person voiceover, showing himself from the start to be both the constructor and protagonist of the story. However, Berliner diminishes the importance of his main role by giving the film a relaxed tone, which gives rise to a more ludic reflexivity¹³, which is less solemn than what is sometimes typical of autobiographical projects.¹⁴ This can be seen, for example, in his presence on the screen repeating his name, his street surveys, and his various off screen jokey comments (like the closing comment, in which he admits that he is fortunate to have a surname beginning with B, so near the beginning of the alphabet, while we are seeing the list of acknowledgements ordered from Z to A).

The structure of the film is more flexible than that of his previous three works, and it is structured between two poles of interest: his research into names in general, which leads to meetings of Jim Smiths or Lindas and to memorials; and his research into his own name, on which he spends more time and for which he again questions his family, looks in various archives and brings twelve other Alan Berliners to his house. Berliner again uses several visual sources, giving the appearance of a visual collage that is evident in other films of his: talking head interviews, photos and home movies, generic archive images, ad hoc recordings of places or meetings, etc. A new

Alan Berliner en su casa. Berliner vuelve a recurrir a numerosas fuentes visuales, proporcionando esa apariencia de collage visual ya presente en otros filmes suyos: entrevistas de busto parlante, fotos y películas domésticas, imágenes de archivo genéricas, grabaciones ad hoc de lugares o reuniones... Y como recurso novedoso emplea ahora con abundancia imágenes obtenidas de su ordenador, que sirven como hilo conductor visual de todo el filme, ilustrando de esta manera la imprescindible mediación que ha tenido Internet en su rastreo de información.

Todo ello se encuentra al servicio de esa obsesión que da lugar a *The Sweetest Sound*: la relación entre el nombre y la identidad personal. ¿Hay algo dado en ese nombre que determina nuestro modo de ser, nuestros gustos, nuestro actuar? Berliner construye un relato que busca respuestas a estas preguntas a partir de su propia experiencia personal, confrontada con la de los otros Alan Berliner que reúne y en relación con la historia familiar propia y con la experiencia social y colectiva de su país. Así, investiga el origen etimológico de su apellido, la vigencia social del nombre de Alan, las razones de sus padres y de su hermana para llamar a sus hijos como lo han hecho, la percepción social de ese nombre en la actualidad, y el modo en que los propios Alan Berliner se perciben a sí mismos. El resultado final se presenta como relativamente desestructurado, más cercano a la pregunta inicial que a una respuesta definitiva, en sintonía con el tono más bien lúdico con el que Berliner ha planteado su discurso, consciente seguramente de que la identidad que proporciona el nombre propio tiene tantas determinaciones como personas llevan ese nombre.

Se cierra así este recorrido por la carrera filmográfica de Alan Berliner hasta el año 2002.

resource that he uses is a large number of images taken from his computer, which serve as a visual thread through the whole film, thus illustrating how essential the Internet has been in his search for information.

All of this is to feed the obsession that resulted in The Sweetest Sound: the relationship between names and personal identity. Is there something in a name that determines how we are, our tastes, how we act? Berliner constructs an account that seeks answers to these questions based on his own personal experience, coming face to face with the other Alan Berliners that he brings together and in relation to his own family history and the social and collective experience of his country. He thus investigates the etymological origin of his surname, how common the name Alan is in society, his parents and sister's reasons for the names that they gave their children, the current social perception of the name, and how the actual Alan Berliners perceive themselves. The final result is presented as relatively unstructured, closer to the initial question than to a definitive answer, in tune with the rather playful tone with which Berliner has approached his discourse, surely aware that the identity provided by the name has as many variants as there are people with that name.

That brings this journey through the film career of Alan Berliner up until 2002 to an end. A career with a very clear coherence, a gradual development, learning from what was made in order to explore close territories that shed new light on the made work. An oeuvre that always emerges in the context of the most burning issues of American culture and filmmaking, while still bringing its own point of view, combining rigour and accessibility, surprise and inciseness.

Una obra que presenta una coherencia muy evidente, con una evolución paulatina, que parte de lo aprendido para explorar territorios afines que arrojan nueva luz sobre lo ya realizado. Una obra que surge siempre en el contexto de las preocupaciones más candentes de la cultura y la cinematografía estadounidense, sin por ello dejar de aportar una visión propia, que combina rigor y accesibilidad, sorpresa e incisividad.

¹ Cf. James Peterson, *Dreams of Chaos, Visions of Order. Understanding the American Avant-Garde Cinema*, Wayne State University Press, Detroit, 1984, p. 11. Muestra de esta creciente importancia son las diferentes exposiciones y publicaciones realizadas sobre esta materia, entre las que cabe destacar William C. Wees, *Recycled Images*, Anthology Film Archives, Nueva York, 1993; y en España, Eugeni Bonet (ed.), *Desmontaje: Film, Video/Apropiación, Reciclaje*, IVAM, 1993.

² Cfr. P. Zimmermann, *Reel Families. A Social History of Amateur Film*, Indiana University Press, Bloomington, 1995; A. D. Kattelle, *Home Movies. A History of the American Industry, 1897-1979*, Transition Publishing, Nashua, NH, 2000; y R. Odin (ed.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Meridiens Klincksieck, Paris, 1995. El *Journal of Film and Video* también dedi-

¹ Cf. James Peterson, *Dreams of Chaos, Visions of Order. Understanding the American Avant-Garde Cinema*, Wayne State University Press, Detroit, 1984, p. 11. *Proof of this growing importance are the various exhibitions and publications on this subject, including notably William C. Wees, Recycled Images, Anthology Film Archives, New York, 1993; and in Spain, Eugeni Bonet (ed.), Desmontaje: Film, Video/Apropiación, Reciclaje, IVAM, 1993.*

² Cf. P. Zimmermann, *Reel Families. A Social History of Amateur Film*, Indiana University Press, Bloomington, 1995; A. D. Kattelle, *Home Movies. A History of the American Industry, 1897-1979*, Transition Publishing, Nashua, NH, 2000; y R. Odin (ed.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Meridiens Klincksieck, Paris, 1995. *The Journal of Film and Video* also devo-

có en 1986 un monográfico a este tema (cfr. vol. 38, nº3-4).

³ Para un análisis más detallado de los elementos caracterizadores del cine doméstico, cfr. Roger Odin, "Le film de famille dans l'institution familiale", en R. Odin (ed.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, op. cit., pp. 27-39.

⁴ Cfr. R. Odin, op. cit., pp. 33-35.

⁵ La película de Guerin, *Tren de sombras*, constituye otro magnífico ensayo audiovisual sobre el cine doméstico, si bien desde unos parámetros muy diferentes a los de *The Family Album*. Para un análisis de este film, cfr. el dossier publicado en *Banda aparte*, nº 12, octubre 1998, y mi artículo, "En las fronteras del cine aficionado: *Tren de sombras* y *El proyecto de la bruja de Blair*", *Comunicación y sociedad*, vol. XIV, nº 2, diciembre 2001.

⁶ A. Berliner, "Patient and Passion", *DOX. Documentary Magazine*, otoño 1994. El texto completo y su traducción al español están incluidos en este volumen.

⁷ "Journal Entry Excerpt", *Intimate Stranger*, http://www.alanberliner.com/film/content/m3_03.html (consultado 16-VII-2002).

⁸ Así lo manifiesta en su entrevista en *The Independent*, reproducida en este libro, cuando explica la película como "un intento de dar a su vida un nuevo significado, sino para él, al menos entonces para mí" (p. 30); o cuando dice más adelante que la película ha sido para él "catártica", pues "he comprendido que si no puedo cambiarle, al menos puedo intentar entenderle mejor" (p. 48).

⁹ "Mi empeño por entender, mi necesidad de dirigirme a mi padre es, creo, un intento de curación", dirá más tarde en la entrevista ya citada (p. 32).

¹⁰ Cfr. P. Lejeune, "La autobiografía de los que no escriben", *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Megazul-Endymion, Madrid, 1994, pp. 313-414 (publicado originalmente en *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Seuil, Paris, 1980). Lejeune estudia este fenómeno en textos escritos, planteados desde la literatura, el periodismo, la historia o la sociología.

¹¹ El auge de este cine autobiográfico ha sido reflejado en trabajos como los de P. Adam Sitney, "Autobiography in Avant-Garde Film", *Millennium Film Journal*, vol. 1, nº 1, invierno 1977-78, pp. 60-105; Jim Lane, "Notes on Theory and the Autobiographical Documentary Film in America", *Wide Angle*, vol. 15, nº 3, 1993, pp. 21-36; o Susana Egan, "Speculation in the Auditorium: Film and Drama as Genres of Autobiography", *Mirror Talk: Genres of Crisis in Contemporary Autobiography*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1999, pp. 86-101.

¹² Cfr. C. Russell, "Autoethnography: Journeys of the Self", *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Duke University Press, Durham, 1999, pp. 275-314.

ted an special issue to the subject in 1986 (cf. vol. 38, no.3-4).

³ *For a more detailed analysis of the typical elements of home movies*, Cf. Roger Odin, "Le film de famille dans l'institution familiale", in R. Odin (ed.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, op. cit., pp. 27-39.

⁴ Cf. R. Odin, op. cit., pp. 33-35.

⁵ *Guerin's film, Tren de sombras, is another magnificent audiovisual essay on home movies, although based on very different parameters than The Family Album. For an analysis of this film, Cf. the dossier published in Banda aparte, no. 12, October 1998, and my article, "En las fronteras del cine aficionado: Tren de sombras y El proyecto de la bruja de Blair", Comunicación y sociedad, vol. XIV, no. 2, December 2001.*

⁶ A. Berliner, "Patient and Passion", *DOX. Documentary Magazine*, no. 3, Autumn 1994. *The complete text and translation are included in this volume.*

⁷ "Journal Entry Excerpt", *Intimate Stranger*, http://www.alanberliner.com/film/content/m3_03.html (consulted 16-VII-2002).

⁸ *He says this in his interview published in The Independent, reproduced in this book, when he explains the film as "to attempt to give his life a new meaning, if not for him, then at least for me" (p. 30); and when he says later that for him the film was "cathartic", as "I've come to realize that if I can't change him, at least I can try to understand him better." (p. 48)*

⁹ *"My quest to understand, my need to confront my father, is, I believe, an attempt to healing," he would say later in the aforementioned interview (p. 32).*

¹⁰ Cf. P. Lejeune, "La autobiografía de los que no escriben", *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Megazul-Endymion, Madrid, 1994, pp. 313-414 (published originally in *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Seuil, Paris, 1980). Lejeune studies this phenomenon in written texts, looking at literature, journalism, history and sociology.

¹¹ *The peak of this autobiographical trend has been reflected in works such as those of P. Adam Sitney, "Autobiography in Avant-Garde Film", Millennium Film Journal, vol. 1, no. 1, winter 1977-78, pp. 60-105; Jim Lane, "Notes on Theory and the Autobiographical Documentary Film in America", Wide Angle, vol. 15, no. 3, 1993, pp. 21-36; or Susana Egan, "Speculation in the Auditorium: Film and Drama as Genres of Autobiography", Mirror Talk: Genres of Crisis in Contemporary Autobiography, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1999, pp. 86-101.*

¹² Cf. C. Russell, "Autoethnography: Journeys of the Self", *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Duke University Press, Durham, 1999, pp. 275-314.

¹³ *I take this term from Robert Stam, Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard, Columbia University Press, New York, 1992.*

¹³ Tomo este término de Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Columbia University Press, Nueva York, 1992.

¹⁴ En la entrevista que le hacen para el Festival de Cine de Berlín, reproducida en este libro, el cineasta afirma haber buscado esa distancia explícitamente, para evitar el narcisismo propio del proyecto; al mismo tiempo, añade, estaba explorando la manera de realizar "un ensayo fílmico personal, intentando encontrar una voz que fuera informal, vulnerable, un tanto humorística, incluso a veces un poco malévola; y una estructura narrativa que fuese idiosincrática, espontánea y más bien abierta". Cfr. <http://www.alanberliner.com/pp/content/m3.html> (consultado el 14-VI-2002).

¹⁴ *In the interview with him for the Berlin Film Festival, reproduced in this book, the filmmaker says that he had explicitly sought that distance in order to avoid the narcissism inherent in the project; at the same time, he adds, he was exploring how to make "the personal essay film, trying to find a voice that was informal, vulnerable, somewhat humorous, even a little mischievous at times; and a storytelling structure that was idiosyncratic, spontaneous and somewhat open-ended". Cf. <http://www.alanberliner.com/pp/content/m3.html> (consulted on 14-VI-2002).*

